

Qu’est-ce qu’un manifeste littéraire ?

1 - Soixante-dix ans nous séparent donc du premier Manifeste du surréalisme. Profitons-en. Non pour nous demander si le surréalisme a bien ou mal vieilli mais pour faire le point sur la situation faite aujourd’hui à l’activité artistique entendue comme un projet commun. Du Manifeste de 1924 à l’exposition « Manifeste » de Beaubourg en 1992 (d’où nous est venue l’idée de cette mise au point), une courbe s’est-elle achevée ? Ou peut-elle demain rebondir, et comment ?

Et d’abord, définissons d’emblée de quoi nous voudrions parler ici, contre quoi nous allons nous appuyer. Contre ce mot étrange de « Manifeste ». L’adjectif est un emprunt au latin *manufestus*, qui veut dire « pris à la main », « pris sur le fait ». Acception juridique donc : « être convaincu de ». Mais le substantif qui en est dérivé en français à la fin du XVI[e] est un emprunt probable à l’italien *manifesto*, au sens de « dénonciation publique », puis, par voie de conséquence, d’affiche. Le dictionnaire historique Robert précise : *1623* fr. « Écrit public par lequel un ou des responsables politiques font connaître leurs vues ou donnent des explications sur leur conduite ». Puis, 1828, « Écrit visant à faire connaître des idées nouvelles, spécialement en art ». On pense aussitôt à la préface de Cromwell parue en 1827, qui ne porte pourtant pas ce nom. Jusqu’à cette date, « manifeste » s’entend communément en droit commercial, comme l’état consigné d’une cargaison sur un navire —que l’exposition de Beaubourg a repris comme on sait à son compte.

Personnellement, quitte à circonscrire trop étroitement le champ du débat, je n’entendrai pas par « Manifeste » seulement ce qui porte ce nom. Mais toute déclaration écrite publiée par (ou pour) une nouvelle école ou tendance esthétique, à la double condition qu’elle concerne un *collectif* (réunion, groupe ou mouvement) et qu’elle soit prospective. N’est donc pas « manifeste » l’interprétation a posteriori d’une œuvre ou d’un mouvement non plus que les écrits d’un artiste, dès lors qu’ils n’engagent que lui. À titre scolairement indicatif, je renvoie à une liste de textes, évidemment non exhaustive, réduite au plus connu et à notre seul siècle.

2 - Toujours pour déblayer le terrain permettez-moi une brévissime anatomie du sujet. Factuelle, objective.

Aussi différents les uns des autres soient-ils (et il faudra s’attacher à tout ce qui les sépare), la plupart des manifestes esthétiques, depuis le début de ce siècle, se rejoignent dans l’affichage d’une triple fonction.

Fonction de rupture. On proclame une solution de continuité, d’où le ton habituellement polémique (qui est plus sensible dans le deuxième

Manifeste surréaliste de 1930 et sur lequel Breton reviendra, en 1946, pour s'en excuser). L'avènement du nouveau est renversement de l'ancien. Inversion qui force à une conversion radicale. « Les temps sont venus », on ne peut plus continuer comme avant. Le Manifeste rend public l'acte de naissance d'un tournant historique, à longue portée. Ce qui suppose un *modèle évolutif* de l'art, comme progression constante vers un mieux. Avant la modernité, la perfection esthétique était perdue loin derrière ou bien restaurée sous nos yeux (idéal grec ou renaissant). Avec les nouvelles religions du temps, l'idée de plénitude artistique déserte le passé de l'art, dépasse son présent et regarde en avant. D'où le rôle dévolu à « l'avant-garde ». Et la nécessité d'*annoncer* les voies de l'avenir en rompant avec tout ce qui reste à la traîne (« le faux ordre ossifié et ossifiant »). Les poètes, prophètes professionnels, ont donné le *la*. Rappelons-nous Rimbaud : « la poésie ne rythmera plus l'action, elle sera en avant ». Et René Char: le poète comme « grand Commenceur ». Mais aussi Marx, à l'heure du *Manifeste communiste*. Nous lui « montrons (au monde) pourquoi il combat exactement, et la conscience de lui-même est une chose qu'il *devra* acquérir, qu'il le veuille ou non ».

Fonction de vérité. Le manifeste ne fait pas que dénoncer, il découvre et fait éclater une vérité occultée ou étouffée. Et c'est parce qu'il dit le *fondement* qu'il peut se poser comme fondateur. L'artiste n'est plus un artisan ou un professionnel, mais le truchement d'une signification généralisable à tout individu. Le Manifeste apprendra alors au profane «ce que signifie faire de l'art», et éventuellement à l'exécutant, l'artiste, le sens de sa mission. Chaque geste individuel de création met en jeu la question d'essence : « qu'est-ce que l'art ? ». Ce n'est plus au philosophe de lui répondre (en ignorant l'artiste lui-même comme aux XVIIIe et XIXe) mais, et là est le nouveau, à l'artiste ou à son alter ego, le poète, le critique.

Fonction de totalité : l'art déborde l'art. Il concerne le tout de l'homme, et s'adresse non aux mondains mais au monde entier, en son devenir. (Bauhaus : « Réalisons *en commun* la nouvelle construction de l'avenir »). L'esthétisation de la réalité et la réalisation de l'esthétique sont vécues comme complémentaires, union parfois baptisée « Révolution ». L'événement artistique est pensé comme philosophique, et donc, souvent, politique et social. Bauhaus : « Nos ateliers ne peignent plus les tableaux, ils édifient les formes de la vie ». Mondrian : « La pure vision plastique doit édifier une nouvelle société ». Et Breton ne se cache pas de vouloir instaurer une nouvelle conception non de l'art mais de la vie et de l'esprit lui-même. Comme Beuys, pour qui le geste de l'artiste est un levier destiné à transformer non le monde de l'art mais le monde tout court, et réconcilier l'homme moderne avec lui-même. Le Manifeste est donc plus de l'ordre de l'injonction que de l'enseignement ou du commentaire. Le 1er Manifeste surréaliste devait s'intituler au départ « Préface » (à *Poisson soluble*), puis « *Introduction* » (au surréalisme). Breton a opté *in extremis* pour « *Manifeste* », parce que, a-t-il dit, « plus offensif et de portée plus vaste ». Ce qu'il peut y avoir de spéculatif dans l'énonciation de principes théoriques est compensé par ce qu'il y a de militant ou de militaire dans l'acte de convocation, dans l'appel à la formation d'un collectif, phalange plus que club —et ce, en vertu même de la visée totalisante.

3 - Pour y voir dans le siècle, il faut sans doute prendre les choses d'un peu plus loin que 1905. La généalogie longue du Manifeste dans les arts plastiques remonte bien plus haut que le romantisme. Il est vrai qu'il n'y a pas de Manifeste dans les sciences. Le ton péremptoire ou apocalyptique ne sied que dans les matières douteuses ou molles où la certitude tient lieu d'évidence et l'opinion de loi : action politique et jugement de goût. Mais on ne peut réduire le Manifeste artistique aux noces tardives, post-révolutionnaires, de l'esthétique et de la politique, de la recherche plastique et de la subversion sociale. Tout programme normatif appliqué à la production de formes est un Manifeste, non en titre mais en germe. Ce qui nous conduit tout droit aux canons, encycliques et décisions de l'Église concernant la légitimité et le statut des images — généalogie longue et pourtant décisive que Marie-José Mondzain, mieux que quiconque, peut mettre en lumière. Je m'en tiens ici aux abords historiques immédiats. Pour qu'un Manifeste soit possible, il faut qu'un homme d'idées et de mots soit habilité à pénétrer ès qualités dans le royaume des images et des formes, et à y légiférer (au-delà de l'ancienne « ekphrasis » ou description littéraire d'œuvres picturales). Il faut donc tenir pour légitime ce que Fumaroli appelle, pour l'âge classique, « la parenté essentielle entre le langage qui dévoile et les formes qui parlent », disons entre la prière et la vision, la devise et l'emblème, d'où s'ensuit une parenté proprement spirituelle entre le théologien et le plasticien. Il n'en fallait pas moins pour la tâche sacerdotale assignée aux peintres par le magistère ecclésiastique. En ce sens, le *Discours sur les images* du cardinal Paleotti, publié en 1586, en rapport avec l'Académie des Carrache est déjà une amorce de Manifeste, et les Académies de la Renaissance offraient un terrain favorable à la connivence du poète et du peintre, sous le signe du « *ut pictura poesies* » d'Horace.

Excusez ce survol rapide, pour simple mémoire. Dès la Renaissance, le jumelage poésie/peinture sous la commune référence à l'humanisme, conformément au seul modèle doctrinal disponible, celui d'Horace et d'Aristote, légitime la mise en tandem de l'écrivain et de l'artiste. La figure de Vasari, l'homme double par excellence, condense en sa personne cette configuration. L'artiste se hisse alors, non sans mal et non sans ruses, à la hauteur du poète. D'art mécanique, la peinture devient art libéral.

Au grand Siècle —pensons à Poussin, peintre érudit qui transpose des textes en images,— de même que le tableau de genre reste subordonné à l'histoire, l'homme d'image l'est aussi, symboliquement, à l'homme des lettres. C'est au XVIII[e] que notre affaire se corse, avec la rencontre déflagrante d'une mise en histoire de genre humain et d'une mise en absolu de l'esthétique. D'un côté, l'*Aufklarung* substitue à l'absolu métaphysique de l'essence humaine, le relatif historique des états de société. De l'autre, les esthétiques spéculatives, dans la foulée du romantisme allemand, font de l'art une activité de connaissance, voire la seule voie d'accès à l'Absolu. L'œuvre plastique n'est donc plus là pour fournir un plaisir (Kant) mais pour chiffrer un secret, cosmique ou historique. L'écrivain alors, ou le philosophe, se tourne vers l'artiste comme vers un modèle et un guide. Renversement hiérarchique.

S'ensuivra au XIX[e] l'espérance du salut par l'art. La création comme *rédemption*, d'abord *individuelle*, pour Schopenhauer et Nietzsche (remède au vouloir-vivre pour le premier et triomphe de la volonté de puissance pour le second). Mais aussi *collective*, avec les progrès du messianisme séculier. Hugo : « le romantisme n'est à tout prendre que le libéralisme en art ». Les métaphores socio-biologiques de la préface de *Cromwell* viennent en droite ligne de l'historisme des Lumières : « Le genre humain a grandi, a mûri... Or la poésie se superpose toujours à la société... Il y a l'Ancien Régime littéraire comme il y a l'Ancien Régime politique ».

4 - J'arrête ici la rétrospective, il y a des manuels pour cela. La force, l'enthousiasme du Manifeste, à mes yeux, pointent à partir du moment où entrent dans un même champ visuel, plein cadre et en même temps, l'écrivain et l'artiste. On a des autoportraits de Dürer et de Poussin, mais Dürer n'aurait pas eu l'idée de se peindre avec Luther ni Poussin avec Descartes. Raphaël ne se met pas dans l'École d'Athènes. On a David par lui-même, et Marat par David. Non David avec Marat. On peut imaginer un Musset par Delacroix, mais non Musset et Delacroix ensemble dans un Delacroix. Et puis, tout d'un coup, il y a *L'Atelier du peintre* de Courbet, cette « allégorie réelle », où il y a une femme nue, Courbet, Baudelaire, Champfleury, Proud'hon. Cette utopie, ou plutôt ce lieu enfin commun, un seul lieu pour l'écritoire et la palette, c'est la nouveauté décisive, et c'est le hic : le cénacle hybride. On le retrouve avec Marx Ernst, dans cette autre « allégorie réelle » qui est le *Rendez-vous des amis*, ce Parnasse nietzschéen sur fond d'Engadine : Chirico à côté de Breton, Ernst et Crevel, Arp et Soupault. C'est cette fraternisation qui personnellement m'émeut ; c'est cette mise en cordée de l'image et du signe que les Manifestes du surréalisme autorisent et glorifient.

5 - Qu'en est-il aujourd'hui de ces compagnonnages ? Que nous reste-t-il des trois présupposés du modèle Révélation/Révolution sous-jacent aux Manifestes du début du siècle : l'optimisme historique, l'idéalisme spéculatif et l'engagement social ? L'art peut-il encore être *vécu* (pas seulement pensé) comme utopie concrète et grande promesse ?

L'éclipse patente du Manifeste à l'heure qu'il est signale une rupture des vieilles connivences entre l'écrivain et l'artiste. Ce n'est pas à dire qu'ils n'ont plus rien à gagner à se montrer ensemble en public, ou plutôt à s'échanger quelques services à distance, via les préfaces de catalogue et les portraits en couverture. Ce sont plus des croisements requis par les stratégies de notoriété en usage dans notre milieu, que des rencontres et des fécondations. Se mettre l'un l'autre en valeur n'est pas faire quelque chose ensemble, se partager une même tâche de transformation du monde dans un sens assumé, sinon délibéré, en commun. Passons vite en revue les raisons d'un déclin.

Et d'abord, déclin du livre. L'âge d'or du Manifeste correspond à la « graphosphère », où l'on peut voir un stade artisanal de l'image et du

Verbe. À un état de grâce du support-papier et de la typographie. Quand un article de journal peut « faire sensation » (Marx en 1848 est le directeur d'un journal tirant à 2000 exemplaires). Puis vînt ce séisme, la photographie. Breton, dans *Les pas perdus* : « l'invention de la photographie a porté un coup mortel aux vieux modes d'expression, tant en peinture qu'en poésie »... Il ne croyait pas si bien dire. « L'avantage de la photo, c'est d'éliminer les descriptions de lieux »... Et aussi, *in fine*, la portée des Manifestes, qui sont des déclarations d'intentions. Or l'indice (la photo) est inintentionnel par nature. Il montre sans signifier, et c'est sa force. « Une photo vaut mille mots ». C'est là où règnent la censure et la théocratie, disons à Prague 1968 ou à Téhéran 1990, que « le Manifeste des mille mots » ou des pages d'un roman peuvent faire trompette et menacer les murs de Jericho. Chez nous, ce sont les images qui désormais font choc, et dans l'image télévisée, la parole n'abandonne jamais le visage, le verbe est toujours incarné. Un texte imprimé est désincarné. Une publication a, de ce fait, un faible coefficient publicitaire. Ne serait-ce que parce qu'une langue est naturelle, donc nationale, alors que l'image est mondiale (pas besoin de traduction, ni d'un laborieux déchiffrement). Castelli : « J'ai toujours pensé que mes artistes avaient besoin d'une réputation mondiale ». Warhol, Beuys ne marchent pas au mot (toujours provincial), mais à la photo, à la télé, au cliché mondialisable. La visibilité d'un artiste prime la lisibilité d'une œuvre. Sur la grande scène planétaire de l'Art, Exeunt poète et critique, entrent journalistes et cameras.

La tradition du Manifeste, ne nous le cachons pas, subordonnait l'imagier au poète, et le sensible au sens. La vidéosphère inverse ces rapports de force culturels. Vous ne voyez pas Bonnefoy ou Jouffroy au J.T., ni à la case documentaire, mais vous y voyez César ou Combas, car ce qu'ils font peuvent faire événement. Eux seuls ont une présence publique via les medias. Plus profondément, l'artiste, depuis Duchamp et Kandinsky, est habilité à parler en son nom propre. Il devient (heureuse retombée des esthétiques romantiques) son propre chantre, son historien et son critique. Il peut prophétiser à son compte (comme quiconque détient les clés du Vrai). Nos Michel-Ange n'ont plus besoin de Vasari, ils fournissent l'œuvre et le mode d'emploi, et parfois même le mode d'emploi en guise d'œuvre. Manet montre l'Olympia, et reste muet. Picasso, les Demoiselles d'Avignon, aussi. Tant mieux pour eux si Zola et Cocteau accompagnent, explicitent, répercutent, mais ce n'est pas leur affaire. Beuys en revanche s'explique lui-même : il n'a plus besoin d'une légitimité en « isme » fabriquée par les professionnels de l'*isme*.

Ajoutons la crise des messianismes collectifs (en Occident) et l'essoufflement bien connu de l'idée d'avant-garde. La fonction artistique a maigri, l'acte créateur s'éparpille, se spécialise, s'individualise. Nous ne croyons plus dans les vertus anticipatrices des locomotives, nos rails font des volutes et des nœuds, et les chemins de fer ne font plus vraiment métaphore. Avec l'affaiblissement des pôles de tradition, à quoi bon battre le tambour contre l'Académie des Beaux-Arts, dont tout le monde se contrefiche ? Comment insulter les Prix de Rome au nom de l'avenir, s'il n'y a plus de Prix de Rome ? Bref, quand fusionnent conformisme et

individualisme, la singularité ne se conjugue plus qu'au singulier, les singularités collectives risquent fortement d'éclater avant d'éclore.

Mentionnons enfin les pentes du marché contemporain. Ce dernier se moque des intentions et des contenus, il marche à l'information, à des valeurs de circulation, répétition, saturation des réseaux, qui supplantent les vieilles valeurs d'originalité ou de cohérence, au bénéfice de toutes les formes de personnalisation publicitaire. « Être aussi connu que la boîte de Campbell's soup » : faut-il vraiment un Manifeste pour cela ? Le Manifeste est à ressort polémique. C'est Buren qui remarquait récemment que « parler contre est devenu une rareté, et qu'aujourd'hui on défend sans attaquer ». Plus de philosophie de référence permettant de différencier une chose de l'autre. Le marché avale tout et son contraire, dans une cohabitation oecuménique, sceptique, où l'indifférence vaut pour tolérance. Le Manifeste, qui ne joue pas ce jeu-là, apparaît alors comme un faux-pas tactique ou une mauvaise stratégie personnelle : un hors-jeu.

6 - Faut-il le déplorer ? Peut-être pas, du moins dans un premier temps. Car le Manifeste à répétition a eu ses effets pervers, dont le moindre n'a pas été la substitution toujours plus légitime de l'objet de pensée à l'objet d'art, ou de la spéculation à la vieille « délectation ». La surabondance des discours sur l'art s'est payée au comptant par les pénuries iconoclastes de l'art comme discours... Le risque : que la préface remplace le travail, la théorie de l'art, l'art, et le projet, l'objet. En plus de l'esprit de sérieux déjà assez fâcheux en soi, c'est l'escalade vers ce que Jean-Marie Schaeffer appelait dernièrement « l'objet intentionnel », qui, valant par sa fonction et non par sa forme, peut à la limite disparaître, et même s'accomplir dans cette disparition (tout minimaliste trouvera plus minimaliste que lui, et peu importe pourvu que le Manifeste soit bon). Le Manifeste aurait été alors (mais pas seulement) le point de gangrène annonciateur d'une énième « mort de l'art » : maximum de mots, minimum de choses (« *The less you have to see, the more you have to say* »). Le classique, ou quand le réel de l'œuvre déborde ses interprétations ; le médiatique, ou quand les légitimations débordent les réalités, quand le concept tient lieu d'affect et de percept.

Ainsi le mot de « Manifeste », en fin de course, peut devenir sans dommages un simple logo publicitaire, un emblème d'expositions récapitulatives, manifestations qui sont à elles-mêmes leur manifeste, comme registre neutre des stocks existants (1992, Centre Pompidou).

Reste à savoir s'il faut se féliciter de cette exhaustion ou trouver au contraire d'autres façons de se manifester. Le véritable individualisme aujourd'hui, la dissidence vraie, l'anticonformisme sans poses, ne serait-ce pas, quand tout nous en dissuade, d'inventer contre-vents et marées de nouvelles cohésions minoritaires ?